○ 郑祖襄

"天之道也"与随月用律

摘　要:十二律配十二月,古代曾称之为"天道"。这个思想的继续发展是宫廷音乐的"随月用律"。其实这两个都是"十二",只是一种表面现象,它们的产生有各自的原因。受此影响的"随月用律"是一个荒唐的现象,与音乐实际规律没有关系。

关键词:十二律; 十二月; 天道; 随月用律
中图分类号:J612; 609　　文献标识码:A　　文章编号:1002-9923(2009)01-0069-03

十二律与十二月,两个都是"十二",为什么?

两千多年前的古书,曾经以一言而蔽之,曰:"天之道也。"《国语·周语》:

王将铸无射,问律于伶州鸠。对曰:"律所以立均出度也。古之神瞽,考中声而量之以制,度律均钟,百官轨仪。纪之以三,平之以六,成于十二,天之道也①。

在古人眼里,一年之中十二月,是一种自然、客观,是"天道"。音乐中的十二律,不多不少也是十二。也是"天道"。

由于这个缘故,古人很早就把"律"和"历"看成是相关联的两个东西。从班固写《汉书》起,就把"律"的内容和"历"的内容合为一"志",称为"律历志"。《汉书》之前的《史记》,"八书"中有律书、历书,还没有合二为一。律历合一的思想与汉代的哲学思潮有关。顾颉刚先生说:"汉代人的思想的骨干,是阴阳五行。无论在宗教上,在政治上,在学术上,没有不用这套方式的②。"《汉书》以后的正史大都沿用了这个传统,设有"律历志"③。

音乐实践中是不是可以不是十二律、或者更多些,或者是少几个?答案是否定的。原因是音乐中七声音阶旋宫以后,必定是十二律。

如果说"十二月"是客观的历象,那么"十二律"也有它的客观性。

因为音乐是人创造的,人的生命体质,人的生理结构,使其产生感知音乐和具有创造音乐的能力,决定其创造的音乐会用到"十二律"。

十二律与十二月,同为"十二",显得不谋而合。所以古人认为这是"天道",又蕴含着"天人合一"的哲学意味。既然都是"十二",那么它们之间是否确有联系呢?古人寻找、挖掘这两者之间的关系可以追溯到先秦。成书于战国末期的《吕氏春秋》,其中的"十二纪"结合着阴阳五行,把十二月配上十二律④:

孟春纪:其音角,律中太簇。
仲春纪:其音角,律中夹钟。
季春纪:其音角,律中姑洗。
孟夏纪:其音徵,律中仲吕。
仲夏纪:其音徵,律中蕤宾。
季夏纪:其音徵,律中林钟。
孟秋纪:其音商,律中夷则。
仲秋纪:其音商,律中南吕。
季秋纪:其音商,律中无射。
孟冬纪:其音羽,律中应钟。
仲冬纪:其音羽,律中黄钟。
季冬纪:其音羽,律中大吕。

收稿日期:2008-10-15
作者简介:郑祖襄(1952—),男,杭州师范大学音乐学院教授、博士生导师。

进而推演，认为十二律产生于“天地之气”。《吕氏春秋》的“音律篇”说：

大圣至理之世，天地之气，合而生风，日至则月钟其风，以生十二律。仲冬日短至，则生黄钟。季冬生大吕。孟春生太簇。……天地之风气正，则十二律定矣[5]。

这样的思想观念延伸下来，到汉代便产生了“候气法”。“候气法”认为：一年之中的十二个月，每个月的“天地之气”的变化与十二律的律高是相呼应的。并且以为，设置在一个特别的屋子里，“天地之气”的产生会吹动预设的相应律管中的“灰”。《后汉书·律历（上）》记载说：

候气之法，为室三重，户闭，涂衅必周，密布缇缦。室中以木为案，每律各一，内庳外高，从其方位，加律其上，以葭莩灰抑其内端，案历而候之。气至者灰动。其为气所动者其灰散，人及风所动者其灰聚。殿中候，用玉律十二。惟二至乃候灵台，用竹律六十。候日如其历[6]。

一步一步地推演，又认为音乐每个月只能以某一个律为主，这就是“随月用律”。宫廷雅乐自西周以来就有对宫调运用的规定，但并没有“随月用律”。以今天所见历史材料，“随月用律”的观念与实践至迟出见于南朝，隋朝初年的“开皇乐议”上，牛弘引曾梁朝儒学家皇侃（488—545）《礼记·礼运》“五声、六律、十二管，还相为宫也”疏云：

“还相为宫者，十一月以黄钟为宫，十二月以大吕为宫，正月以太簇为宫。馀月放此[7]。”

唐代雅乐“随月用律”明见于记载。《通典·乐》（卷 143）：

初，孝孙以梁、陈旧乐，杂用吴、楚之音；周、齐旧乐，多涉胡戎之伎。于是斟酌南北，考以古音，而作大唐雅乐。以十二律各顺其月，旋相为宫。……[8]

唐代武则天时成书的《乐书要录》（卷 7）详细记载了“随月用律”的用法：

十一月黄钟：黄钟自为当月之宫，……
十二月大吕：大吕自为当月之宫，……
正月太簇：太簇自为当月之宫，……
二月夹钟：夹钟自为当月之宫，……
三月姑洗：姑洗自为当月之宫，……
四月中吕：中吕自为当月之宫，……
五月蕤宾：蕤宾自为当月之宫，……
六月林钟：林钟自为当月之宫，……
七月夷则：夷则自为当月之宫，……
八月南吕：南吕自为当月之宫，……
九月无射：无射自为当月之宫，……
十月应钟：应钟自为当月之宫，……[9]

北宋时期，为朝廷中雅乐“随月用律”问题，又出现了“左旋”和“右旋”的不同说法[10]。这个雅乐传统一直延续下来，《明史·乐志》（卷 63）记录宫廷雅乐“随月用律”说：

十二月按律乐歌。

正月太簇，本宫黄钟商，俗名大石，曲名《万年春》：……

二月夹钟，本宫夹钟宫，俗名中吕，曲名《玉衔行》：……

三月姑洗，本宫太簇商，俗名大石，曲名《贺胜潮》：……

四月仲吕，本宫无射徵，俗名黄钟正徵，曲名《喜升平》：……

五月蕤宾，本宫姑洗商，俗名中管双调，曲名《乐清朝》：……

六月林钟，本宫夹钟角，俗名中吕角，曲名《庆皇都》：……

七月夷则，本宫南吕商，俗名中管商角，曲名《永太平》：……

八月南吕，本宫南吕宫，俗名中管仙吕，曲名《凤凰吟》：……

九月无射，本宫无射宫，俗名黄钟，曲名《飞龙引》，词同前《起临濠》之曲。

十月应钟，本宫姑洗徵，俗名中吕正徵，曲名《龙池宴》：……

十一月黄钟，本宫夷则角，俗名仙吕角，曲名《金门乐》：……

十二月大吕，本宫大吕宫，俗名高宫，曲名《风云会》：……[11]

从先秦十二律“天之道也”的产生到后来的“候气法”、“随月用律”，这样的思想及其实践在古代音乐中延续了两千多年时间。近代音乐家郑觐文（1871—1935）曾对“候气法”做过试验，但没有得到结果[12]。吉联抗先生辑译《秦汉音乐史料》时对《后汉书·律历志》所载“候气法”有这样的评述：

候气，……大意是十二律的律管与十二月的节气相应，这是即使有科学根据，亦与音乐无关，……[13]

问题在于：十二月和十二律，同样是数字“十二”，但它们产生的原因全然不同。

十二月是一年四季气候变化的必然结果，十二个月依次周而复始也是必然、无例外的。但十二律并非如此，十二律的产生是七声音阶旋宫的结果。如果不旋宫，就用不到十二个律。此外，产生十二律的方法（生律法），在中国古代也有三种：三分损益法、纯律和新法密率（平均律）。而每种生律法所产生的十二个律高又有细微的差别，音乐实践中常常是三种律制并用的[14]。

如果说“候气法”是有道理的，那么就要问：“候气法”设定的十二支律管用的是那一种律制呢？从《后汉书·律历志》和《乐书要录》的记载来看，“候气法”显然用的是三分损益律。那么就要进而问之：只有“三分损益律”才符合“天地之气”？更何况，使用管律还有一个“管口校正”问题，管长按弦长三分损益法设计，实际音高就不会是三分损益律。古书上经常说管律，但音乐实践中却是有问题的[15]。

另外，就是有了十二律，音乐实践中调高（调性）的使用也不一定要用到十二律；更无须依次排列、运用十二个调高。音乐实践中，不同调高的运用关系到乐曲的音域、旋律的特点、人声的音域、乐器的音域和音色等多方面因素。一首乐曲恰当的调高（调性）常常是和这几方面因素相统一。普通大众的音乐，常用的调高一般在六个以下。所以，十二月和十二律两个“十二”产生的“因”完全不同，“果”就无法存在内在联系。古人把十二律附会十二月，从学理上讲，是对十二律本身的音乐性质、功能缺乏认识。

一年十二个月，音乐“随月用律”的结果是荒诞的。每个月用一个调高，半音之间依次相连；从音乐调性内在关系讲，相邻的调高不是关系较近的两个调，而是相邻最远的两个调。上述《明史·乐志》所载“随月用律”情况，实际用的 8 个调

高(黄钟均、大吕均、太簇均、夹钟均、姑洗均、夷则均、南吕均、无射均)和12个调式(宫调式4、商调式4、角调式2、徵调式2),可归为如下表[16]:

黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
夷则 角 十一月	大吕 宫 十二月	黄钟 商 正月	夹钟 宫 二月	太簇 商 三月	无射 徵 四月	姑洗 商 五月	夹钟 角 六月	南吕 商 七月	南吕 宫 八月	无射 宫 九月	姑洗 徵 十月

《明史》这个记载反映出明代宫廷音乐实践只限于8个宫调,这与“随月用律”的本身观念已经发生偏差。“随月用律”,理论上也应该是十二个宫调式。明代宫廷音乐的实践似乎也已经没有了十二个宫调式,只能用商、角、徵调式来补充。

十二月和十二律,两个都是“十二”。古人视之为“天道”,这是对“十二”这个“自然”数字产生的神秘感和崇拜感的结果。在这神秘崇拜的观念下,对“十二”这个数进行演绎推理,致使主观倾向越来越多,越来越偏离实际。“候气法”是在肯定这两个“十二”这个数的基础上推演出来的;进而又推演出“随月用律”。这是在错误的认识基础上推演出更为错误的认识,而在错误认识的指导下的实践也就必然出现荒唐的结果。

注 释:

① 徐元浩:《国语集解》(修订本)第113页,王树民等点校,中华书局2006年版。

② 顾颉刚:《秦汉的方士与儒生》第1页,上海古籍出版社1998年版。

③ 到了元代,外国的回回历传进来了,中国人才逐渐认识到“历”和“律”有所不同,于是就把“历”独立出来,把“律”的内容放进“乐志”里。《元史》、《明史》、《清史稿》中就不再有“律历志”了。

④ 陈奇猷校释:《吕氏春秋校释》(上、下册),学林出版社1995年版。

⑤ 同上,(上册)第325页。

⑥ (宋)范晔:《后汉书》(十一)第3016页,中华书局点校本2003年版。

⑦ (唐)魏徵等:《隋书》(卷15)(第二册,第353页),中华书局1973年版。

⑧ (唐)杜佑:《通典》(四)第3654—3655页,王文锦等点校,中华书局1992年出版。

⑨ 赵玉卿:《〈乐书要录〉研究》第166—169页,中央音乐学院出版社2004年版。

⑩ (元)脱脱:《宋史·乐志》(卷?志八十四、乐四),中华书局点校本1985年版。

⑪ (清)张廷玉等撰:《明史》(五)第1562—1564页,中华书局点校本2003年版。

⑫ 郑觐文:《中国音乐史》(卷1)第12页“候气”,上海望平印刷所1929年版。

⑬ 吉联抗辑译:《秦汉音乐史料》第165页,上海文艺出版社1981年版。

⑭ 杨荫浏:三律考,载《音乐研究》1982年2期。

⑮ 杨荫浏:管律辨讹,载《文艺研究》1979年4期。

⑯ 原文中“七月夷则,本宫南吕商”,有误,因为南吕商的调头不在夷则。前引《明史·乐志》用的调称谓是“之调式”,此表也按“之调式”称谓排列。

(上接第68页)

理论意义[J].中国音乐,1989,(1).

[20] 沈洽.民族音乐学在中国[J].中国音乐学,1996,(3).

[21] 张中笑.中国少数民族音乐研究思绪录[J].中国音乐学,1996,(3).

[22] 张中笑.第七届全国少数民族音乐学术研讨会综述[J].人民音乐,1997,(12).

[23] 张欢.中国传统音乐学会、中国少数民族音乐学会2000年年会在乌鲁木齐闭幕[J].音乐研究,2000,(4).

[24] 杜亚雄.回忆和思考——纪念南京会议二十周年[J].中国音乐,2001,(3).

[25] 桑德诺瓦.机遇与挑战共存 希望与光明同在——中国少数民族音乐学会“第九届年会”综述[J].中国音乐,2003,(1).

[26] 伍国栋.20世纪中国少数民族音乐研究的创建[J].中国音乐学,2004,(3).

[27] 伍国栋.20世纪中国少数民族音乐研究的拓展(上)[J].黄钟(武汉音乐学院学报),2005,(1).

[28] 伍国栋.20世纪中国少数民族音乐研究的拓展(下)[J].黄钟(武汉音乐学院学报),2005,(2).

[29] 曾雪飞,杜方芳.中国少数民族音乐学会第十届年会暨聂耳音乐研究研讨会记实 [J]. 贵州大学学报(艺术版),2006,(3).

[30] 田联韬.中国少数民族音乐学会第十届年会暨聂耳音乐学术研讨会纪要[J].中央音乐学院学报,2006,(4).

[31] 黄友葵.开幕词[J].中国音乐,1981,(增刊——载《民族族音乐学论文集》,南京艺术学院音乐理论教研组编).

[32] 高厚永.中国民族音乐学的形成和发展[J].中国音乐,1981,(增刊——《民族音乐学论文集》,南京艺术学院音乐理论教研组编).